

# 大众性——中国戏剧衰落的拯救

刘仕杰

刘

仕杰

摘要：当代中国的戏剧衰落已经成为一个不争的事实，也着实令人担忧，而就在主流戏剧衰微之时，一些地方民间戏剧团体和商业性剧团却大有日益隆盛之势。通过中国戏剧发展的历史可以清楚的看到戏剧起源于民间、兴盛于民间，戏剧一旦脱离大众便出现衰落。同时戏剧的大众化也不是凭空而谈的，也是有理论依据的。本文便试图从戏剧现状入手从戏剧发展史中探索出戏剧大众化的潜在规律，然后从文学理论的角度证明大众性的可行性和必要性，从而得出中国戏剧危机解决的办法乃是回归大众，希冀能对戏剧发展起到一定作用。

关键词：戏剧衰落；大众性；戏剧史；文学理论；拯救

刘仕杰（1983，12—），男，汉族，山东临沂人

## 前言

自上世纪 80 年代以来，戏剧从曾经在中国舞台上发挥重要作用的殿堂之中高置起来，让位于电视电影，让位于网络。而于此同时剧作家和演员也纷纷转行背离戏剧，像濮存昕、梁冠华、杨立新、宋丹丹、郭涛等著名话剧演员摇身一变成了影视剧中的干将。有很多国营性质的戏剧团体如“人艺”“国院”都出现资金短缺人员流失严重的局面。同时新作匮乏，很多话剧仍然是重新编排的老戏，观众看了总有似曾相识的感觉。于是，很大一批戏剧理论家批评家站出来喊到“戏剧危矣，戏剧危矣！”更有甚者说道“戏剧可有可无”。尽管说法不尽相同，但戏剧危机已经成为一个不争事实，戏剧也确实到了值得一救的时候了。

然而，就在戏剧衰微没落的哀叹声中，在一些国营专业剧团陷入困境的时候，民间剧团却异军突起。“文化部艺术司 2000 年统计，全国有 3000 多个民间戏剧表演团体，数量是专业剧团的两倍之多，民间工作者 12 万人，一年演出 90 多万场。观众数以千万计，影响巨大”[1]（P4）。据了解：这些民间剧团的成员大多来自民间或较多的接触民间生活、熟悉民生，经常融入人民生活之中，了解劳动人民的艺术接受欣赏能力，能够知道老百姓喜欢什么，表演朴实，很受大众欢迎。

有因必有果，有果也必有因。民间戏团在官方戏剧衰落之时却大有蓬勃之势也绝非偶然。自上世纪 80 年代以来大众流行文化占据生活的大半江山，想比而下的精英高雅艺术却被冷落。我们的人们往往是那些关注社会的时尚传闻的群体，他们并由此构成了大众性的、娱乐性的大众文化接受群体。大众文化的流行使高雅文学的接受者逐渐溃散流而于轻松娱乐消遣排抑的民间“下里巴人”。因为中国戏剧的低谷更重要的是戏剧没有在民间得以认可使之得以扩展发扬光大，也即中国的戏剧往往把自己置于金字塔的顶端位置，缺少民间话语，使广大的接受者只能远观而不可近玩。只对一个人有影响的作品是没有任何价值的，没有大量观众的戏剧也便成了没有多大推动意义的“可有可无”之作了。民间戏剧团体的兴盛出现在戏剧衰退之时，倒是给我们的戏剧危机指了一条阳光大道，即走进大众，这也便是戏剧发展的大势所趋了。本文便试图从戏剧发展史中窥探出戏剧大众性潜流并从文学理论角度证明这种大众性的趋势的可行性和必然性。

## 一 中国戏剧的发展与戏剧大众化的关系

历史是今天的镜子，通过历史可以让我们更加了解戏剧发展的规律。历史证明中国戏剧发展的兴衰史也便可以看作是戏剧大众性的波动史。

### （一）戏剧成熟前的民间表现

戏剧的萌芽来自于民间，戏剧萌芽的踪影远不是戏剧本身，余秋雨在《中国戏剧史》中说“戏剧是摹仿艺术中最早出现的。《尚书舜典》载‘击石拊石，百兽率舞’就是指人们装扮成百兽应节拍而舞”。[2]（P36）最初的戏剧是从模仿开始的，它是民间集体智慧的结晶。“巫以歌舞事神”，每当祭祀的时候，巫者就装扮成神且歌且舞，既娱神更娱人，这种娱乐性是人之文明的表现，更是人类艺术萌芽的开启。虽然巫术仪式等其它模仿性娱乐形式不能算作戏剧，但是正是民间大众艺人的美的启蒙，艺术启蒙的相互模仿扮演才推进戏剧在漫长的过程把巫术仪式引入政治伦理之途，使戏剧渗透于生活之中，使戏剧生活化，生活戏剧化。中国的伦理纲常以及君臣父子夫妇，兄弟间的行礼，祭祀加冕仪式应该

从内找到戏剧生活化源头，为戏剧艺术的产生作了铺垫。

随着戏剧发展和人民审美需求的提高，演出场地的固定化和戏剧文学的专门化使戏剧地位逐步被确立。宋王朝重文治企图以文化治国、以文化强国，同时宋手工业、商业、城市兴起，印刷业和教育业空前发展。物质生活丰富了加上统治阶级的宽松的文化环境，为人民精神文化的需求创造了条件。宋代戏剧民间性、娱乐性较为突出，在《梦粱录》中认为：“宋杂剧大抵全以故事，务在滑稽、唱念、应付通遍。”[3]（P145）王国维也把宋杂剧称为“杂戏”，突出各种杂耍特性和娱乐性。同时宋杂剧与其他各种通俗艺术样式交融。郑振铎研究的民间文学曾提到：宋代的变文“为鼓词、为弹词、为说经、为说参请、为讲史、为小说、为诸宫调，在瓦子里讲唱着，在后来通俗文学的发展史上留下最重要的痕迹”[3]（P145）而在当时这些所提到的艺术门类都是被上层社会所鄙弃的，这些往往流于市井、茶馆之中，成为通俗文学的重要组成部分，它们的相互融合促进为推动南戏的戏最终形成提供了丰富题材和体制准备。

## （二）元明清时期的戏剧同大众化关系

元朝是戏剧的黄金时期，戏剧也在本时期成为文学的主流。元朝时期的戏剧艺术可以说是真正的人民群众的戏剧时代。根据《青楼集》记述，杭州城外就有 20 座瓦子，广大农村甚至穷乡僻壤也都有戏剧演出的长久性舞台。黄贲在《宋元戏曲史稿》中甚至认为“其演出之活跃、观众之广泛是雅典城邦、罗马剧场和印度梵剧演出规模甚至是莎士比亚时代所望尘莫及的”。[4]（P74-75）王国维先生曾经说，“楚之骚，汉之赋，六代之骈文，唐之诗，宋之词，元之曲皆所谓一代之文学”。元戏剧没有六朝骈文的铺陈、也没有唐诗宋词的华美，而自有特点，是“古未所有，而后人不能仿佛”。其特点“一言以蔽之，曰自然而已矣。”《录鬼簿》记录一百多位戏剧家，但有将近半数的人未表明身份地位。徐涛在《元杂剧艺术生产论》中便认为这“更大可能是这些人既未出仕，亦无他业”[5]

（P83）在表明身份的人物中也多是下吏或从事医、卜、商业者。当时文人、艺人地位不高，经常混迹于人民大众之间。比如“一代文学”巨匠关汉卿，竟然“不知其为名或字也”。他经常混迹于市井、妓院、下层人民之中。总体看来，元剧本色派占主流，代表有关汉卿、高文秀、纪君祥、康进之、石君宝等。元剧题材也主要是老百姓喜闻乐见的内容，如有广为传诵的水浒戏《双献功》，体察民情为民伸冤的公案戏《窦娥冤》，展现下层妓女智慧的风情戏《望江亭》，消遣抑郁的神仙道化剧《黄粱梦》等等。这一时期，很多文人因元人统治而抑郁不得志，他们出入于民间、明民生之疾苦、知民生之维辛，利用文字排遣众文人的抑郁之情，言民生、谈民意，讥贪、讽赖、憎恶，抒写爱情自由，歌颂

下层劳动人们的智慧，追求理想光明生活，深得人民的爱戴，中国戏剧步入高峰的黄金时期。

至明清戏剧数量颇丰，但由于才子佳人戏剧的俗套加上文人创作的案头化不适于表演，使戏剧艺术作为艺术门类的综合性大减，使得元后的明清戏剧相对衰落。如万历时人沈德符《顾曲杂言、杂剧》中曾说“北杂剧已为金元大手擅盛场，今人不能措手”[76

(P4) 王国维也说过“元曲为活文学，明清之曲乃死文学”[7](序)对明清戏曲持否定态度。尽管洪升的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》虽不失为佳作甚至为经典，但这两部作品更属案头之作，适合文人才子阅读而不适合演出，更属文学范畴，使戏剧艺术综合的丰富性大减。明杂剧代表徐渭的《四声猿》，虽属文采派，但戏剧敢于揭露社会不正现象，讽刺怨政，呼吁男女平等人性解放，客观上迎合了民众的喜好，深得后人喜爱，多为民间所称颂。同样的虽是文采派代表的汤显祖却客观上宣扬至情人生，提倡男女爱情自由，歌颂真爱，把至情作为人生精神之最高境界，其《牡丹亭》中杜丽娘因情而生，因情而死，更是不知感动了多少受桎梏的男男女女，启发大众追求自由敢于真爱追求至情，愿天下有情的终成眷属的口号冲破了几千年的爱情桎梏，成为艺术宝库的经典之作。其官场现形戏《南柯记》《邯郸记》揭露了官场黑暗和污浊，矛头直指压迫统治大众的上层社会，引起大众共鸣。

清地方戏如雨后春笋蓬勃发展起来。“李斗在《扬州画舫录》中认为雅部即昆山腔，花部为京腔秦腔弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄腔等地方性的腔调统称为乱弹”[8]

(P269)。“焦循在《花部农谭》的序言中说‘花部其事多忠、孝、义，是以动人，其词直质，虽妇孺亦能解’”[9](P758)康熙末年至乾隆朝，花部陆续进京，与雅部进行较量。首先是弋阳与昆曲争胜，弋阳在北京的分支高腔取得优势。乾隆四十四年，秦腔表演大师魏长生进京，与昆高二腔争胜，一时轰动北京，占为上风。后清政府贴告示禁止花部演出，魏长生被迫南下，而就在南下期间，秦腔却得到广为流传。乾隆五十五年弘历皇帝 80 岁寿辰，高郎亭率徽班进京演出，以安庆花部合京秦二腔组成三庆班，接着又有四喜班春台班和春班，即著名的四大徽班进入北京把二簧调带入北京，与京秦昆合演场面壮观，花部最终取得了绝对优势。四大徽班入境所唱主要为二簧，也有西皮昆曲，道光年间楚调大师王洪贵李六等在北京演出，二簧西皮进一步合流，同时又吸收昆京秦诸腔所长，采用北京语言北京风俗逐步形成京剧。到近代京剧经过进一步改良更加兴盛，成为全国影响最大的一个剧种，并逐渐被确立为国粹。清朝的地方戏的勃兴和京剧的诞生流传和兴盛是中国戏剧史上极为重要的事件，它使逐渐衰落的戏剧艺术再次蓬勃发展起来，并为戏剧发展培

养了广泛的群众基础和艺术门类，为戏剧艺术的探索合流产生了重要影响。这是民间戏剧对于传统挑战，是大众文学民间文学的胜利，更是“下里巴人”步入“阳春白雪”的准备。

京剧兴盛后，出现了一大批戏剧艺术家和剧作家，带来了戏剧艺术的极大繁荣。然而以后的京剧发展不断将京剧艺术严格规范化、表演程式化、形式精美化、内容也很多是较少变更的历史剧。时代在发展，新的易于接受的话剧、影视使京剧包括其它戏曲同大众产生了距离，而戏剧的改革之路却缓慢并难有成效。在大众通俗文化蔓延中，缺少创新的戏曲越显老化，偏于“风雅”于是经常涉入京剧界的除了戏剧业内人士便大多是一些知识层次比较高的教授、离退休人员，观众日益缺失，国粹也开始失去往日的辉煌。（三）话剧历程与大众化的关系

晚清政府昏庸无能，外国列强的大炮打破了自己自足的小农经济，中国有志之士便开始反思冲破僵局，文学思潮同腐朽的封建思想展开了激烈的斗争“文白之争”牵动了中国各界名流，随着白话诗文小说等作品的影响，通俗易懂的白话地位逐渐确立，戏剧在此时也译介了大量外国作品，1907年的《茶花女》的演出被公认为中国话剧的发端，话剧从此步入了中国艺术之列。话剧在中国的产生是通俗易懂的剧作战胜古板腐朽文学的重要标志之一，它使我国也有了能使广大观众大都能看懂听懂的文学生艺术样式，为中国文学艺术宝库增添了丰富性，出现了诸如丁西林、田汉、夏衍、曹禺、老舍、陈白尘等戏剧大家，同时也为戏曲程式化改革提供重要的参考和帮助。

随后中国的话剧经过一大批戏剧大师理论批评大师的努力探索，逐渐繁荣兴盛起来。现实主义的埋旧迎新表达了当时人民群众的破旧立新的生活热情的《茶馆》，尊重劳动人民的曾经的痛苦感受的《上海屋檐下》，极力批判旧的社会罪恶的《雷雨》，歌颂热情洋溢的新生活《龙须沟》把话剧创作推向了高潮。就连上世纪70年代结合当时人民的畸形的革命热情的话剧、歌剧、戏曲融合的产物“革命样板戏”也着实火了一把。

上世纪八十年代，改革大潮开始触及到社会的角角落落，社会改革了，人民的思想意识却分化严重，各种思想怀旧的、破旧的、迎新的、学西的各有其人。市场经济大潮强制性地改变着人们的文化价值，现实场景中的世俗性物质需求凸显，多种矛盾彼此交锋，消费主义倾向越演越烈。戏剧在写实中融入现代性成分，甚至大有非现代性不写的趋势。乌七八糟象征的、意识流的、荒诞的作品开始林立。而在此环境中我们的接受群体又是怎样的情况呢？我们当代的中国是一个地域广且拥有13亿人口的大国，农民有八亿多，城市小市民又占据了5亿城市居民的大部分，老百姓在精神迷茫中难于融入现代的意识之中，

面对扑面而来的外国舶来文化无所适从，百姓还不得不去接受被我们称之为“庸俗”的直观平易的东西，于是接近大众的小品火了，电视剧火了，低级趣味的网络文学火了，通俗直趣的地方戏也能火了。而在改革发展中的正统戏剧却越走越远，丢失了大众、丢失了演员、丢失了剧作者、最终戏剧把戏剧自己也丢失了，以至于中国的学者高呼“中国没有自己的戏剧”。

纵观整个中国戏剧发展的历程，可以清晰的看到，戏剧越是走进民众，与大众联系紧密，就越加繁荣，而反之，则越趋于衰落。

## 二 中国戏剧大众化的文学理论依据

戏剧的大众化在戏剧史中起了至关重要的作用，这在文学理论上也是有理论依据的。

戏剧，是文学活动的一种，它也需要文学创作、文学阅读、文学批评等诸多环节。美国当代文艺学家 M.H. 艾布拉姆斯就认为文学是一种活动，是由作品、作家、世界、读者四个要素构成的，这一过程在戏剧中就是世界、作者、作品、读者或观众。同样，文学中的这四个要素在整体中不是彼此孤立或静止存在的，而是相互依存相互渗透相互作用浑然一体的。马克思在论述生产、分配、交换、消费活动时曾经指出：每一方表现为对方的手段，以对方为媒介，这是一个运动，他们通过这个运动彼此发生关系，表现为互不可缺”戏剧也是如此，戏剧是意识形态的内部分支，也是一种能反映的是世界这个大舞台的丰富性，这个舞台不仅包括作家自己，更应该包括千千万万的大众。因此剧作家应当走向大众了解大众，使剧本反映大众生活，真实再现大众生活，才能使剧作成为有意义的作品，才能使剧作成为剧作家的本质力量的确证。

剧作也具有人民性，也需要是人民意志愿望的表达，人民需要艺术，艺术更需要人民，因此剧作家在戏剧创作中就应当贴近人民、想人民之所想、急人民之所急，把握好人民的期待视野。在剧作产生前，把人民大众作为隐含的读者观众，使读者观众能够并且急于渴求接受剧作，使戏剧活动过程得以螺旋前进，促成戏剧活动的完成，并使接受者在接受中提高，在提高中接受，由“下里巴”到“阳春白雪”，并由此培养剧作者评论家和表演者，从而使整个戏剧活动以发展壮大。

戏剧是文学活动的一种。活动需要有过程性和协调性，同时戏剧又是一种综合的舞台艺术，它集音乐、绘画、舞蹈、美术等艺术于一体，它需要由剧作家根据其独特的生活经验情感意志加以整理，用观念符号的形式将这种体验物化为文字，然后经导演阐释、指导体验，在音响、灯光、服装、道具、置景等基础上，让演员进一步对戏剧体验并用话语、动作、表情加以表现出来，最后通过观众的感悟、体验接受为自己对于剧作的阐释。信息

反馈需要观众与剧作者、观众与演员、观众与导演、观众与剧作者、演员与演员、演员与导演、演员与剧作家、剧务人员与观众、剧务人员与演员、剧务人员与导演多角度、多维度的交融，过程复杂多变，误读现象成为必然，由此很多作品在经过观众阐释后往往与原作相差甚远，甚至会产生迥然相反的理解。相信观众看了戏剧之后，不知道是看了什么、或者是完全理解错了的戏剧，只会把更多的观众引入弃绝戏剧艺术之列。诚然一千个读者就有一千个哈姆莱特很好，但是当很多人都不了解或者了解不了哈姆莱特时，我想尽管有一万个，那也只能算是歪曲的解哈姆莱特。这也便要求剧作的内容应当简明平易、容易被最终接受；戏剧布景也应当贴近生活贴近真实，让老百姓能够身临其中；戏剧音响不能过于烦乱；演员表演直观性强且真实；服装道具也不能过于抽象，应当娱乐性与现实性相结合；戏剧语言也应当俗而不庸，贴切妥当易于记诵。总之，要想法设法使观众能够理解喜爱融入戏剧气氛之中，能够为剧场气氛所感染。使戏剧活动最终得以顺利完成，使广大观众能够获得艺术享受，使剧本能够扩大“销路”刺激戏剧的“艺术消费”，活跃戏剧活动，促成戏剧的逐步繁荣。

#### 结语

有问题有矛盾就需要解决，而解决问题需要抓住问题的主要矛盾。当前我戏剧危机的主要矛盾是大众接受者的缺失，也即戏剧与大众的脱离。我们提倡戏剧走进大众也并不是说要简单的提倡戏剧媚俗化，而是应当彰显戏剧艺术的魅力，理解群众、接近群众、想群众之所想、急群众之所急，使广大人民能够关心戏剧，喜爱戏剧，有参与戏剧的热情。没有读者和观众的戏剧是悲哀的，没有读者和观众的艺术也必然摆脱逐渐消亡的命运，戏剧的历史实践和理论证明，只要戏剧能跟大众打成一片，戏剧就能兴盛发展起来，只要脱离人民大众，戏剧就会步入衰落的苦道之中。

综上所述，人民需要艺术，艺术更需要人民。戏剧艺术应当为民而生，为民所赞，中国戏剧艺术的拯救需要回到大众！相信，只要我们的戏剧热爱人民、热爱观众、回归大众，中国的戏剧不会继续危机下去，中国戏剧的艺术之春也会很快到来。

注释：

[1]李海涛.民间剧团:让中国戏剧在农村繁荣[J].农民日报,2006,7.18

[2]余秋雨.中国戏剧史[M].上海:上海教育出版社,2006.

- [3]高有朋. 中国民间文学[M]. 河南:河南大学出版社, 2001.
- [4]黄贇. 元代戏曲史稿[M]. 天津:天津古籍出版社, 1995.
- [5]钟涛. 元杂剧艺术生产论[M]. 北京:北京广播学院出版社, 2003.
- [6]徐子方. 明杂剧研究[M]. 上海:中华书局出版社, 2003.
- [7][日]青木正儿著. 郑震译. 中国近代戏曲史[M]. 上海:上海文艺联合出版社, 1992.
- [8]廖奔. 刘彦君. 中国戏曲发展简史[M]. 太原:山西教育出版社, 2006.
- [9]张庚. 郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京:中国戏剧出版社, 2006.

参考文献:

- [1]李海涛. 民间剧团:让中国戏剧在农村繁荣[J]. 农民日报, 2006, 7. 18
- [2]余秋雨. 中国戏剧史[M]. 上海:上海教育出版社, 2006.
- [3]高有朋. 中国民间文学[M]. 河南:河南大学出版社, 2001.
- [4]黄贇. 元代戏曲史稿[M]. 天津:天津古籍出版社, 1995.
- [5]钟涛. 元杂剧艺术生产论[M]. 北京:北京广播学院出版社, 2003.
- [6]徐子方. 明杂剧研究[M]. 上海:中华书局出版社, 2003.
- [7][日]青木正儿著. 郑震译. 中国近代戏曲史[M]. 上海:上海文艺联合出版社, 1992.
- [8]廖奔. 刘彦君. 中国戏曲发展简史[M]. 太原:山西教育出版社, 2006.
- [9]张庚. 郭汉城. 中国戏曲通史[M]. 北京:中国戏剧出版社, 2006.
- [10]葛一虹. 中国话剧通史[M]. 北京:文化艺术出版社, 2005.
- [11]蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 上海:学林出版社, 1992.
- [12]赵山林. 中国戏曲观众学[M]. 上海:华东师范大学出版社, 1990.
- [13]郭富民. 插图本中国话剧史[M]. 济南:济南出版社, 2003.
- [14]王国维著. 叶长海导读. 宋元戏曲史[M]. 上海:上海古籍出版社, 1998.
- [15]戏剧研究网 <http://www.xiju.net/index.asp>
- [16]三农在线网 <http://www.farmer.com.cn>

更多文章请光临我的博客 <http://blog.sina.com.cn/liushijie>